G. WILDENSTEIN - UN PASTEL DE LA TOUR -

GEORGES WILDENSTEIN

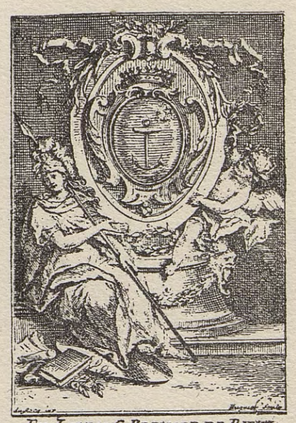
UN PASTEL DE LA TOUR

LE PRÉSIDENT DE RIEUX

Etudes et Documents
pour servir à
l'Histoire de l'Art français du XVIIIe siècle

chez Emile-Paul frères
Place Beauvau
Paris
1919

Un Pastel de La Tour



Ex Libris G. Bernard de Rieux.

Tiré à deux cent cinquante exemplaires - N° 117

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

LA TOUR

LA VIE ET L'ŒUVRE DE L'ARTISTE

PAR

ALBERT BESNARD

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

CATALOGUE CRITIQUE

PAR

GEORGES WILDENSTEIN

L'ŒUVRE DE L'ARTISTE

EN DEUX CENT CINQUANTE HÉLIOGRAVURES

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

RUE LA BOËTIE, N° 39

A PARIS

MAURICE-QUENTIN DE LA TOUR

EXTRAIT DE LA PRÉFACE DE
M. ALBERT BESNARD
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

« Souviens-toi, ô homme, que tu es poussière et que tu retourneras en poussière », disait Diderot à La Tour, au sujet de ses pastels, sans prévoir, peut-être, que cette poussière perpétuerait, à travers les siècles, l'image de ce qui ne serait plus qu'une cendre anonyme.

Un esprit supérieur se reconnaît souvent à l'heureux choix qu'il fait de ses moyens d'expression. L'accord entre l'esprit et la matière, entre le génie et la technique, nous le trouverons parfaitement réalisé entre La Tour et le pastel.

De technique, il est vrai, le pastel n'en a pas, à proprement parler. Tour à tour la main caresse, efface ou affirme les traits que le crayon a tracés. Le procédé ne peut tenir la place qu'il tient dans la peinture à l'huile. Le pastel est avant tout un crayon. Pour cette raison, il devait convenir parfaitement à ceux pour qui le dessin est la plus précieuse façon de s'exprimer et par conséquent à La Tour.

L'ordre et la clarté dans l'expression des idées sont les deux qualités maîtresses que l'on reconnaît le plus volontiers à notre génie national. Elles font la gloire de notre langue et d'elles procède notre esthétique. Ceci se dit un peu partout, mais ce qui se dit moins c'est que cet ordre, cette clarté, ce besoin d'équilibre qui, par exemple, font l'harmonie de notre poésie, ont fait de nous des dessinateurs. Ce qui ne signifie pas que nous soyons insensibles à la couleur, non, certes! mais nous ne l'acceptons qu'autant qu'elle n'altère pas le sens que nous donnons à la forme. Sans doute, à certains moments, montrons-nous des aptitudes de coloriste, goûtons-nous le charme subtil des couleurs. Seulement, nous n'en faisons jamais le thème unique de nos tableaux, comme tel Espagnol ou tel Anglais. D'ailleurs, ces moments sont trop rares et de trop courte durée pour produire un Goya, un Rubens, un Turner. Il a fallu tout le romantisme pour amener Delacroix. Et qui sait ce que serait devenu celui-ci, s'il n'avait gagné sa folie, sa belle folie, au contact des Anglais? En réalité, nous sommes plutôt des dilettantes de la couleur que de véritables coloristes.

De semblables paroles étonnent toujours et froissent un peu l'amour propre du lecteur français : il serait très doux de se dire que son pays possède tous les génies à la fois. Comme si posséder le génie du dessin n'était pas une gloire suffisante pour une nation d'artistes! Le dessin n'est-il pas l'expression première de tout art? Ne voyons-nous pas, par exemple, dans le tapis oriental, création due avant tout au goût le plus passionné de la couleur, que celle-ci est déterminée par l'arabesque? Les Orientaux qui furent peut-être les artistes les plus subtils, ont compris que la couleur sans le trait, c'est le chant sans la cadence.

Ne saurions-nous comprendre, à notre tour, que, si les bruits de la nature ont leur rythme, les formes en ont un aussi qui est le dessin? Le dessin n'est pas seulement, comme l'a dit M. Ingres, la probité de l'art; il en est l'harmonie, il en est la philosophie. Un regard suffit pour voir que tout est sinué, dans la nature, dessiné, même la flamme, même l'eau qui s'écoule, même l'air, car la forme des nuages indique la marche des vents.

Ses biographes racontent que, dans sa jeunesse, il fit le portrait de la fille du peintre Louis Boulogne, et que celui-ci, ayant découvert de grandes dispositions mêlées de grands défauts dans cette œuvre de débutant, désira connaître l'auteur. Après quelques regards jetés sur le jeune homme, le saisissant au collet, le vieux maître lui cria : « Malheureux! regarde un peu si tu es digne des dons que le ciel t'a répartis! Va-t-en dessiner et dessine toujours, si tu veux devenir un homme. »

De semblables paroles, outre qu'elles démontrent éloquemment l'existence d'une tradition très forte du dessin chez nos artistes du passé, sont faites pour déterminer le talent d'un artiste.

Dessiner toujours! c'est poursuivre la forme au travers de l'effet, sacrifier le hasard piquant d'une lumière à la conservation d'un contour, parfois jusqu'à le suivre dans ses mensonges apparents. Que nous sommes loin du Corrège et de Rosalba Carriera, la Vénitienne aux clartés d'aurores!

Les contemporains de La Tour nous le représentent comme un bourru très autoritaire, n'ayant aucun égard pour le rang social, et ne le cédant à personne, pas même au Roi. On raconte même que, travaillant à quelque portrait sous les yeux de Louis XV, il s'oublia jusqu'à blâmer les folles dépenses de la Cour : d'un ton rogue, il en faisait ressortir la futilité au lendemain d'un combat malheureux pour nos armes. « Eh! sire, nous n'avons plus de marine, s'écria-t-il. — Pardon, riposta le Roi en souriant de haut, avec d'autant plus de grâce qu'il sentait son peintre en piètre humeur, nous avons encore M. Vernet. »

Enseveli dans sa ville natale de Saint-Quentin, La Tour y vécut ses dernières années, il y forma une école à laquelle il légua des œuvres qui, pour les générations d'artistes qui cherchent la vie, sont d'un enseignement fécond.

LA TOUR

paraîtra à la fin de 1927
et

formera un livre d'environ 200 pages de texte et de 100 pages d'illustrations en héliogravure, en tout semblable, comme présentation matérielle, aux autres volumes de la collection. Le prix sera approximativement de 150 francs sur papier ordinaire et de 250 francs sur papier d'Arches.

Les souscriptions reçues avant la mise en vente bénéficieront d'une réduction de 25 % sur le prix fixé.

Le format, les caractères, le papier et les gravures seront semblables à ceux du présent spécimen.

Voir au verso la liste des ouvrages de la même collection déjà parus ou en préparation.

— Mai 1927 —

Déjà paru :

JEAN BABELON

CONSERVATEUR AU CABINET DES MÉDAILLES DE FRANCE

GERMAIN PILON

Sur Germain Pilon, un des grands artistes qui dominent la Renaissance française, et, pour tout dire, un des meilleurs statuaires qui aient jamais paru, il n'y avait jusqu'à présent aucune étude digne d'un tel ouvrier.

Le livre de M. Jean Babelon comblera cette lacune d'une manière qui ne laissera plus rien à désirer; l'auteur, qui unit aux habitudes précises de l'archéologie les finesses du critique d'art et d'élégance d'un parfait écrivain, conquerra certainement le public étendu auquel est destiné cet ouvrage. La vie de l'artiste et l'histoire de ses travaux y sont racontées de pair et les « preuves », insérées au bon endroit, se liront aussi agréablement que le reste; le catalogue est rédigé avec une minutie et une clarté qui en feront le guide indispensable des érudits aussi bien que des amateurs éclairés en quête de renseignements sûrs.

L'illustration réunit pour la première fois *toutes* les œuvres connues de l'artiste, avec, pour les plus importantes, des « détails » qui permettront d'en étudier le métier. Un index et une bibliographie achèvent cet ouvrage par lui-même si clairement divisé.

Un volume in-4° raisin (32 × 25) de VIII-152 pages, dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice . . . . . **120** fr.
Il a été tiré 100 exemplaires sur papier d'Arches, numérotés . . . . . **200** fr.

Va paraître :

LOUIS RÉAU

UNE DYNASTIE DE SCULPTEURS AU XVIII[e] SIÈCLE

LES LEMOYNE

Jean-Louis Lemoyne appartient encore de toutes ses fibres au siècle de Louis XIV; Jean-Baptiste I[er], pour autant que son œuvre si réduite permet d'en juger, bien que toujours animé par la grande tradition, annonce déjà les grâces de la Régence. Jean-Baptiste II, qui rappelle encore ses prédécesseurs par ses sculptures monumentales, a su rendre admirablement le charme du plus français des siècles, bien que ce soit là une tâche beaucoup plus difficile pour un ciseau que pour un pinceau : qu'on regarde, pour s'en convaincre, les effigies de la comtesse d'Egmont, de M[lle] Randon de Malboissière, de M[me] du Barry ou de M[me] de Roissy. Et cependant, par ses portraits, il se rattache aussi à la grande lignée des réalistes français. Comme son contemporain le pastelliste La Tour, sans être vulgaire, il est toujours véridique; il ne flatte pas ses modèles, ce qui vaut mieux que de leur imposer le masque d'une beauté banale; mais dans leur visage, dans leur port de tête, jusque dans le mouvement de leurs épaules, il sait retenir et fixer tout ce qui peut nous révéler leur âme. Au moment où va naître l'académisme, où le retour à l'antique va faire fureur, Lemoyne apparaît comme le dernier des réalistes; des bustes comme ceux du maréchal d'Harcourt, de Coypel et du président de La Briffe ne s'apparentent-ils pas au Morvilliers et au Birague de Pilon et, plus loin encore, aux ouvrages de Richier et de Sluter? Par un autre côté de son talent, par l'air de grandeur et d'emphase qu'il ajoute volontiers à son réalisme instinctif, Lemoyne fait encore songer à Puget et à Bernin. C'est donc une magnifique page de l'histoire de l'art français qu'ont écrite ces trois sculpteurs : ils étaient dignes du monument que M. Réau vient de leur élever.

Georges WILDENSTEIN.

Un volume in-4° raisin (32 × 25) de VIII-248 pages, dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice . . . . . **125** fr.
Il sera tiré 100 exemplaires sur papier d'Arches, numérotés . . . . . **200** fr.
Les souscriptions reçues avant la mise en vente bénéficieront d'une réduction de 25 °/o sur ces prix.

Déjà paru :

GEORGES WILDENSTEIN

LANCRET

Un volume in-4° raisin (32 × 25) de 254 pages, dont 100 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice . . . . . **125** fr.
Il reste quelques exemplaires sur Arches, à . . . . . **200** fr.

Paraîtront ensuite :

LES CHATEAUX DE LA RENAISSANCE, par François GÉBELIN, archiviste paléographe.

J.-B. PATER, par Florence INGERSOLL-SMOUSE, ancienne élève de l'École du Louvre, docteur de l'Université de Paris.

HOUDON, par Paul VITRY, conservateur au Musée du Louvre.

NOGENT-LE-ROTROU, IMPRIMERIE DAUPELEY-GOUVERNEUR

GEORGES WILDENSTEIN

UN PASTEL DE LA TOUR

LE PRÉSIDENT DE RIEUX

Etudes et Documents
pour servir à
l'Histoire de l'Art français du XVIII[e] siècle

chez Emile-Paul frères
Place Beauvau
Paris
1919

PARLER d'une œuvre capitale et cependant peu connue de La Tour peut paraître surprenant. Combien sont rares toutefois ceux qui ont pu contempler le portrait en pied de Gabriel Bernard de Rieux, président de la seconde chambre des enquêtes du Parlement de Paris! Conservé depuis cent soixante-quinze ans au château de Glisolles en Normandie, il n'a figuré à aucune exposition rétrospective, car sa grandeur et son poids ne permettaient pas de le déplacer. Il n'a été reproduit ni par la gravure, ni par la photographie. Seuls ont pu l'approcher quelques voyageurs avertis et favorisés.

Une telle œuvre méritait qu'on lui consacrât quelques pages. Le nom du peintre, un des plus célèbres qui soient,

« l'incomparable M. de La Tour », ainsi qu'on le nommait en son temps, éveille un intérêt considérable. La personne de Gabriel Bernard de Rieux doit enfin être appréciée comme elle le mérite. L'œuvre elle-même est l'effort le plus grand que La Tour ait jamais fait et les procédés qu'il a employés pour la réaliser méritent attention. On ne saurait en effet jamais trop pousser l'étude directe des œuvres des maîtres, et l'examen de celle qui nous occupe nous a fourni sur la technique du peintre des observations importantes.

Ces raisons nous ont amené à donner une description de ce portrait véritablement magnifique et à dire quelques mots du modèle, en essayant de présenter la figure du président de Rieux avec exactitude. Nous avons fait ensuite un bref historique de l'œuvre et exposé les procédés matériels de réalisation imaginés par La Tour : ils nous aident à mieux comprendre son art, dont on peut dire avec justesse qu'il fut grand jusque dans les moindres choses.

Gabriel Bernard de Rieux est représenté dans son cabinet de travail, revêtu du costume de sa charge de président au Parlement de Paris [1]. Son attitude est majestueuse, comme il convient à la grandeur de son rôle, — car c'était un fort grand personnage qu'un président au Parlement — mais nullement forcée.

---

1. Voici les dimensions de l'œuvre. Le pastel mesure hors cadre 2 m. 10 de hauteur sur 1 m. 51 de largeur ; l'ensemble mesure 3 m. 05 de hauteur sur 2 m. 20 de largeur. La figure est grandeur nature.

Assis dans un vaste fauteuil, il regarde le spectateur. Un grand cahier qu'il soutient de la main gauche, et dont il va tourner un feuillet de la main droite, repose sur son genou. La jambe droite est légèrement avancée, la gauche ramenée en arrière. Il est habillé du grand costume des présidents : simarre noire légèrement serrée à la taille par une large ceinture, découvrant du côté droit le soulier à boucle d'argent ; rabat bleu, robe rouge nouée aux épaules, dont les plis retombent derrière lui sur les bras du fauteuil et descendent jusque sur un épais tapis d'Orient, où ils s'étalent.

La figure est belle ; les yeux sont bleus, le nez long et fort, la bouche ferme, le menton divisé en deux par un sillon. Le front est droit et haut, les joues sont pleines, un peu grasses ; les boucles légères d'une perruque blanche retombent jusque sur les épaules et font ressortir ce grand visage.

L'expression dominante est la sérénité. Au regard assuré on reconnaît un homme en pleine possession de soi-même, qui a vu, qui sait ; mais une imperceptible et cependant sensible ironie se laisse saisir en cette calme figure. Cette bouche, aux lèvres sensuelles, ces yeux, légèrement moqueurs, ne sont point austères, et ils rient ; ils décèlent, semble-t-il, un sceptique, peut-être aussi un homme de mœurs irrégulières... On ne peut se lasser de contempler cette physionomie qui veut être impassible, mais dont les traits dénotent par de fugitives indications un homme voluptueux et raffiné sous le masque d'un grave magistrat.

Les mains sont fortes ; elles sortent de manchettes de fine dentelle dont la légèreté est rendue avec une extrême délicatesse de crayon.

Derrière lui, un grand paravent de Chine aux tons bleu et cuivre. A sa droite, une table couverte d'un tapis de velours bleu bordé d'une crépine d'or, sur laquelle se trouvent des livres, une feuille de papier, une lettre décachetée, une écritoire avec une plume d'oie, une tabatière ronde faite de fibres de bois tressées; derrière cette table, le haut d'une mappemonde.

Au dernier plan, le fond du cabinet; on aperçoit un angle de la pièce, meublé d'une bibliothèque de coin, à incrustations de cuivre et ornée de bronzes ciselés, dans le style de Boulle; les rayons sont garnis de volumes. Sur ce meuble, une pendule de même style, flanquée d'urnes de porcelaine[1] et de magots chinois.

La lumière vient de la droite, d'une fenêtre qu'on ne voit pas. Après avoir illuminé la table et les objets qu'elle porte, elle éclaire fortement la figure, la perruque blanche, la main droite; elle se joue dans les dentelles des manchettes, dans les draperies dont elle fait ressortir les tons, dans les moindres plis des feuillets du livre que tient ouvert le président. Ses rayons sont arrêtés par ce livre; et ce n'est que faiblement que l'on distingue la jambe gauche et les plis de la robe qui couvrent les bras du fauteuil, et tombent en flots épais jusqu'à terre. Une patte d'hermine troue cette ombre ainsi que le pied doré du fauteuil, qui brille. Le fond du cabinet reste plongé

1. Le président de Rieux laissa dans son testament « au s[r] Dyle, contrôleur de Meudon, sa belle pendule de Julien Le Roy, avec les deux urnes de porcelaine jaspée étant dans la première pièce de son grand appartement ». Testament de Bernard de Rieux, Arch. de la Seine, Insinuations, reg. 232 (année 1746, 4[e] semaine d'août). Ce sont peut-être les mêmes objets.

dans la pénombre. Confusément apparaissent la bibliothèque, la pendule, dont s'assombrissent les ors.

Un immense cadre de bois sculpté et doré à large bordure[1], véritable monument de la sculpture en bois, entoure le pastel. Il est bien de son époque, de ce temps où le style dit "rocaille" était le plus à la mode. Il fut sans doute exécuté d'après les dessins de Juste-Aurèle Meissonier.

Au milieu des montants et dans les angles, il présente des rocailles diversement contournées et de petits médaillons ovales ornés de fleurons. Des volutes garnies de perles, des entrelacs et des rosaces complètent sa décoration. Le fronton, très grand, est entouré de guirlandes de roses. Les attributs de la Justice, la balance et le code, et ceux de la Prudence, le serpent et le miroir, y sont figurés; un rameau d'olivier se glisse parmi eux.

Le pastel est protégé par une glace d'une seule pièce, de forte épaisseur[2].

Ce portrait parut au Salon du Louvre de 1741. Avant de citer quelques-uns des éloges qu'il reçut alors, avant de passer à l'étude de sa facture même, ne conviendrait-il pas de parler du modèle, de ce majestueux président de Rieux? Il mérite vraiment que l'on s'arrête quelques instants à lui.

1. Il est reproduit à la page de titre.

2. Des glaces de cette dimension, sans être exceptionnelles à cette époque, étaient rares. Il ne semble pas que celle-ci ait pu être fabriquée ailleurs qu'à la Manufacture royale, et probablement à Saint-Gobain, dont les archives sont pour le moment inconsultables. Les dossiers conservés aux Archives Nationales (O[1] 1990) ne fournissent aucun renseignement. Le cadre et la glace avaient coûté ensemble, selon un auteur du temps, la somme de cinquante louis. Cette estimation semble être au-dessous de la vérité. D'après le *Tarif des glaces de la Manufacture royale* (Paris, 1754, in-32) une glace de pareille grandeur valait 1120 livres.

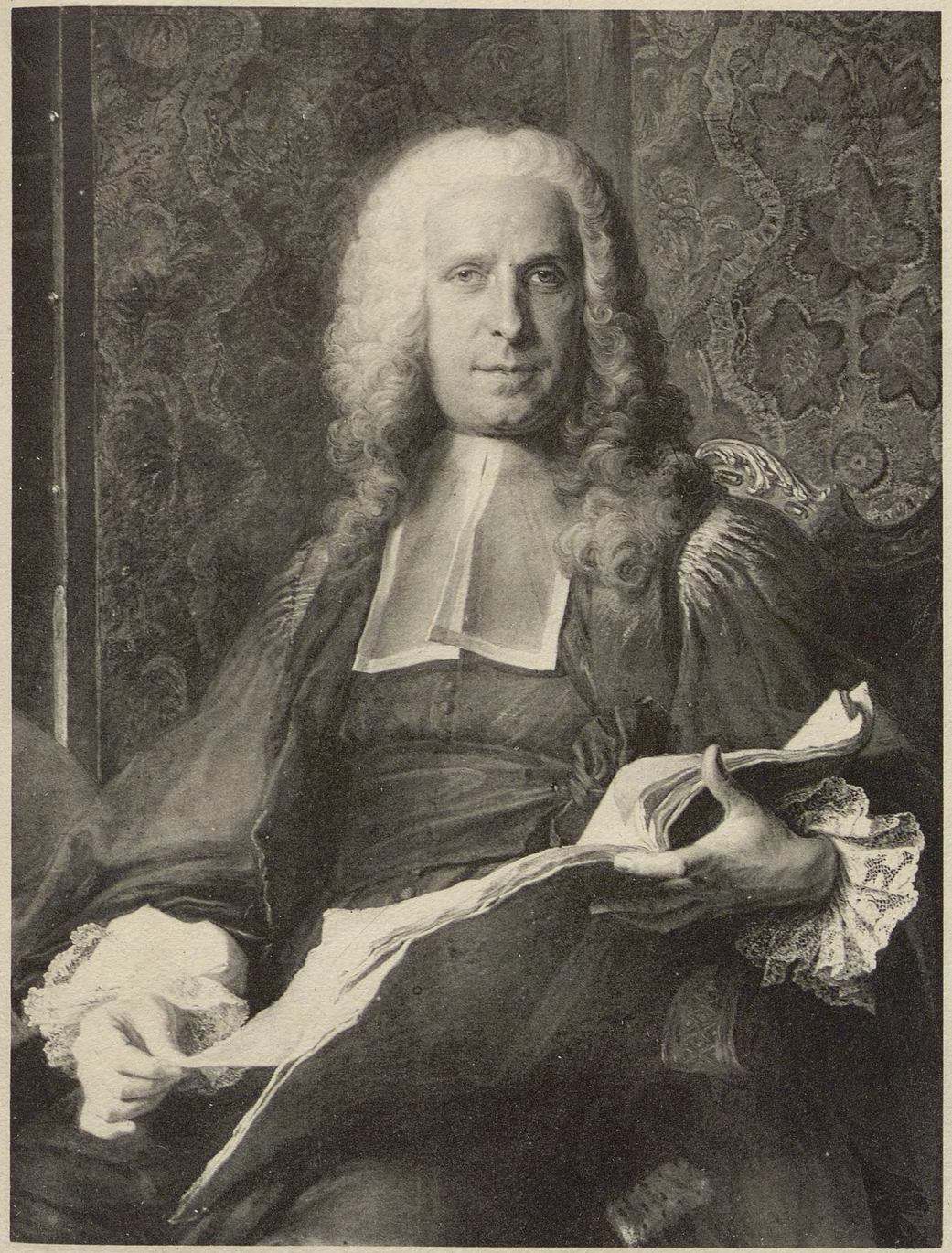
Et dans l'histoire de sa vie, l'histoire du tableau trouvera sa place.

On a trop souvent présenté le président de Rieux de la manière que l'on croit convenir à tous les hommes du XVIII[e] siècle, c'est-à-dire sous les traits d'un libertin. Sa vie aurait été une succession presque ininterrompue d'aventures galantes. Il aurait mené une existence indécente, consacré ses jours et ses nuits aux plus célèbres danseuses et filles d'Opéra, la Camargo, la Le Duc, d'autres encore.

Sans doute, Rieux a mené l'existence facile des grands seigneurs de son temps, mais rien de plus contraire à la vérité que ce jugement trop absolu tiré de la chronique scandaleuse de l'époque[1]. Une meilleure connaissance de sa personnalité d'après un examen plus approfondi de sa vie, nous fait avancer qu'il fut certainement un lettré, un esprit des plus cultivés, un amateur d'art au jugement fin et sûr. A vrai dire, le contraire eût été surprenant; il ne faut point oublier que Gabriel Bernard de Rieux était le fils de Samuel Bernard, une des figures les plus intéressantes de son époque, de ce financier habile que le soin de ses intérêts personnels n'empêcha point de rendre des services importants à l'Etat[2], de

1. Barbier, *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV*, t. III, p. 341-342. — *Journal de police*, à la suite du précédent, éd. Charpentier (1866), t. VIII, p. 142. — Voltaire, *Œuvres*, éd. Garnier (1883-1885), t. IX, p. 219, note. — Chansonnier Maurepas, Bibl. nat., ms. fr. 12635, fol. 337.

2. Sur le rôle que joua Samuel Bernard sous Louis XIV et Louis XV comme banquier de l'Etat, voyez de Bonald, *Samuel Bernard, banquier du trésor royal et sa descendance*, pp. XVII-XX, XXVIII-XXXIV. Rodez, 1912, in-8°.



ce grand amateur qui avait rempli d'œuvres d'art ses hôtels et ses parcs. Ce n'est pas ici le lieu de s'étendre à son égard : rappelons seulement que ses demeures furent, à la fin du XVII[e] et au XVIII[e] siècle, célèbres par toutes les belles choses qu'elles renfermaient. C'était de ses ancêtres qu'il tenait ses goûts artistiques. Son père, Samuel I[er] Bernard, n'avait-il pas acquis une assez grande renommée comme peintre et graveur, et ne devint-il pas professeur à l'Académie royale? Son grand-père, Noël, n'était-il pas lui-même « maistre peintre aux faubourgs Saint-Germain »[1] ?

Gabriel, le futur président de Rieux, fut le second fils de Samuel et de Madeleine Clergeau, sa première femme. Né le 8 novembre 1687, il entra jeune dans la magistrature et fut reçu conseiller au Parlement de Paris à l'âge de vingt-cinq ans. Il épousa en 1717 Bonne de Saint-Chamans, qu'il perdit un an après, et se remaria quatorze mois plus tard avec Suzanne-Marie-Henriette de Boulainvilliers, fille d'Henri de Boulainvilliers, le célèbre historien. Gabriel Bernard de Rieux devint, en janvier 1727, président de la seconde chambre des enquêtes du Parlement, il devait remplir ces fonctions jusqu'à sa mort[2]. Il porta le titre de comte de Rieux, du nom d'une seigneurie sise en Languedoc que son père avait achetée en 1702, et qu'il lui avait transmise; c'est sous ce nom qu'il est généralement connu. Il vécut largement, entouré d'une brillante société. Son existence fut bien remplie ; ses fonctions au Parlement l'occu-

---

1. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, article Bernard.
2. *Mercure de France*, janvier 1746, p. 201-202. — La Chesnaye-Desbois, *Dictionnaire de la noblesse*, t. II, col. 985; t. III, col. 713-714.

pèrent déjà beaucoup ; il consacra le reste de son temps au monde, au théâtre, dont il fut certes grand amateur, aux arts enfin, dont il ne pouvait se désintéresser, en ce siècle qui les aima passionnément, et vers lesquels il se sentit toujours un penchant naturel. Il perdit son père en 1739 ; celui-ci laissait des biens immenses qu'il avait partagés entre ses deux enfants Samuel-Jacques et Gabriel. Jacques reçut le comté de Coubert ; Gabriel, outre la seigneurie de Rieux, en Languedoc, hérita du château de Glisolles, en Normandie, et du bel hôtel de la rue Notre-Dame-des-Victoires[1]. Il racheta la même année à Madame de Fontaine le château de Passy[2], que son père avait fait reconstruire presque entièrement pour elle, et qui était devenu entre ses mains une des plus belles résidences des environs de Paris[3]. C'est là qu'il passa dans la suite la plus grande partie de sa vie ; c'est là qu'il donna des fêtes magnifiques où il reçut une société brillante, grands seigneurs, écrivains, artistes. On peut dire qu'il commença la tradition que reprit le célèbre La Pouplinière et dont celui-ci porte aujourd'hui quelquefois tout l'honneur[4].

Les inventaires qui nous décrivent ces belles demeures de Paris et de Passy nous montrent à quel point le luxe et l'art y régnaient jusque dans les objets les plus simples. De Troy, Huet, Coypel le jeune avaient été les peintres de Samuel

1. Voir le testament de Samuel Bernard et le détail de la succession dans E. de Clermont-Tonnerre, *Histoire de Samuel Bernard et de ses enfants*, p. 330-354. Paris, Champion, 1914, in-8°.

2. L'acte a été publié dans le *Bulletin de la Société historique d'Auteuil et de Passy*, t. VIII (1913-1915), p. 34.

3. Samuel Bernard avait acheté le château de Passy en 1722. Le bâtiment, le mobilier, les jardins furent célèbres par leur magnificence.

4. Ainsi dans Tourneux, *La Tour*, p. 87. Paris, Laurens, s. d., in-8°.

Bernard. Le Nôtre avait dessiné les jardins de Passy, dont les terrasses, ornées de groupes de marbre et de terre cuite, dominaient le cours de la Seine[1]. Le président de Rieux ne laissa pas ce bel héritage artistique péricliter entre ses mains. Les trop rares documents d'archives qui nous parlent de lui nous le montrent entretenant en mécène une véritable troupe d'artistes et d'artisans en tout genre. C'est l'architecte Debias-Aubry, l'« architecte de jardin » Jean Moisy, les maîtres-peintres Edme Guesnu et Eugène Magny[2] ; c'est le maître-marbrier J.-B. Adam ; ce sont les maîtres-sculpteurs J.-B. Janelles, J.-B. Legay et J.-Martin Pelletier, les orfèvres J.-B. Ducrollay et Claude Duplessis, et le graveur en pierres fines Jacques Guay, le protégé de Madame de Pompadour.

Il donna fréquemment des concerts soit à Passy, ou dans l'hôtel de la rue Notre-Dame-des-Victoires. Quelques noms des exécutants nous sont parvenus : les deux Lemaire, Rance, le basson, M^lle^ Chevalier, « musicienne de l'Académie royale de musique », qui semble avoir été l'organisatrice de ces réunions. Il posséda même à Passy, fait rare à cette époque, un orgue « avec un buffet de dix pieds de haut sur cinq pieds et demi de large, cintré sur le plan et l'élévation, orné d'architecture, sculpture, d'attributs de musique »[3]. Et son testament

1. Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e^ siècle* (Paris, 1913, in-8°), p. 143-144. — Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque aux environs de Paris*, 4^e^ édit., (1779), p. 14-16. — *Bulletin de la Société historique d'Auteuil et de Passy*, t. VIII (1913-1915), p. 33-34.

2. A sa mort, le président de Rieux devait encore à ce dernier plus de 20000 livres.

3. Cucuel, *ouvr. cit.*, p. 144. Cet instrument devait devenir plus célèbre encore quelques années plus tard par les concerts de musique de chambre de La Pouplinière.

montre qu'il tenait ses artistes en assez haute estime pour léguer à certains d'entre eux des gratifications importantes[1], ou même des pensions viagères[2].

Il aima aussi les livres. C'est parmi eux qu'il se fit représenter par La Tour. Le catalogue de sa bibliothèque[3], dressé par le libraire Barrois lors de la vente posthume de celle-ci, ne contient pas moins de 3314 articles, représentant environ une dizaine de milliers de volumes; bibliothèque encyclopédique considérable qui, méthodiquement classée, renfermait des ouvrages de théologie, de jurisprudence, d'histoire, de science, d'art, et des collections de classiques. Les manuscrits y étaient nombreux; un magnifique recueil de fleurs peintes sur vélin par Daniel Rabel en 1624, aujourd'hui conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, y figurait notamment[4]. Ses livres portaient un ex-libris à ses armes, dessiné par Duflocq et gravé par Jacques-Gabriel Huquier, une des jolies pièces en ce genre du XVIII[e] siècle[5].

Nous avons vu à son service des peintres et des artistes décorateurs, mais il ne s'intéressa pas moins à la peinture de

1. « Donne et lègue à Mlle Chevalier, musicienne de l'Académie royale de musique, la somme de 2400 livres pour les soins et peines qu'elle a eus pour ledit testateur, et ladite dame son épouse, tant à Paris qu'à Passy, dans différents concerts. » Testament du président de Rieux, déjà cité.

2. « Donne et lègue au sieur Lemaire père, musicien, 400 livres de rente viagère. — Donne et lègue au sieur Rance, basson de l'Académie royale de musique, et à son fils aîné et au survivant d'eux 600 livres de rente viagère. » *Ibid.*

3. *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu Monsieur le Président Bernard de Rieux*. A Paris, chez Barrois, 1747, pet. in-4°. Bibl. nat., 8° ∆ 286.

4. Bouchot, *Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale*, p. 191. Paris, s. d., in-8°.

5. Voici comment on peut le décrire : l'écu, d'azur à une ancre d'argent senestrée en chef d'une étoile de même rayonnée d'or, est soutenu par un Amour ; à gauche, une Minerve assise tenant sa lance. Au bas, en exergue : " Ex-libris G. Bernard de Rieux ".

genre, d'histoire, de paysage. Dans l'hôtel de la rue Notre-Dame-des-Victoires était réunie une collection de quatre-vingts tableaux pour le moins, à l'huile et au pastel : des paysages, des scènes de genre, des portraits surtout. Les pièces d'archives nous donnent quelques noms des peintres dont il posséda des œuvres[1]. Sans nous arrêter aux Pierre-Paul Merelle, aux Germain-Jacques Lecocq, relevons les noms d'Hubert Drouais, de Jean-Marc Nattier, qui avait exécuté pour lui un portrait du roi Louis XV, enfin de La Tour.

Tel était à sa mort le cadre artistique et intellectuel dans lequel vivait le président de Rieux. Tel était-il, un peu moins riche toutefois, quelques années plus tôt, à l'époque où il demandait son portrait à La Tour.

QUAND le grand public fut à même de contempler ses ouvrages dans des expositions, La Tour était un peintre déjà fort connu et estimé de ses confrères. La grande célébrité vint vers lui brusquement. En 1737, il était agréé à l'Académie royale de peinture et sculpture; la même année, Orry de Vignory, directeur général des bâtiments du roi, invitait l'Académie à ouvrir pour le 25 août l'exposition annuelle qui n'avait pas eu lieu depuis 1704 : le Salon du Louvre. La Tour envoya deux portraits, « Madame Boucher », femme du peintre, et « L'auteur qui rit », qui furent comblés d'éloges. Il est fort naturel de penser que le président de

1. Voy. *Inventaire de la succession Bernard de Rieux*, Archiv. nat., Y 14017.

Rieux, amateur des plus fins, ait remarqué ces pastels et se soit pris d'intérêt pour ce peintre habile, profond observateur. Dès lors durent naître, si elles n'existaient déjà, des relations amicales entre les deux hommes, relations qui ne devaient prendre fin qu'à la mort du président.

L'intérêt de Rieux pour le pastelliste se montra peu après; dans l'année même, il lui commandait le portrait de Gabrielle de La Fontaine-Solare de La Boissière, nièce de sa femme. Cette œuvre charmante, gracieuse, d'ailleurs connue, car elle a été popularisée par la gravure[1], figura au Salon de 1738. Un peu plus tard, c'était le président lui-même qui posait devant La Tour, et celui-ci exécutait — entre 1739 et 1741 —, la belle œuvre que l'on voit aujourd'hui, et qui fut exposée, nous l'avons dit, au Salon de 1741.

Le portrait du président de Rieux est l'effort le plus considérable que La Tour ait jamais fait. Jamais le peintre n'avait exécuté d'œuvres aussi grandes; jamais il n'en devait refaire de cette dimension. C'est plus qu'un portrait : c'est un « tableau », et c'est comme tel qu'il est inscrit au livret du Salon[2].

Est-ce à la volonté de l'artiste ou au désir du président qu'il faut attribuer une semblable entreprise? Aux deux peut-être. Bernard de Rieux était fastueux, et il ne serait pas surprenant qu'il ait voulu avoir une œuvre sans rivale d'un peintre qu'il estimait fort. D'autre part, La Tour était ambitieux, ardent; la célébrité montait autour de son nom, mais il voulait plus, il

1. Le portrait de Mlle de La Boissière a été gravé par Petit.

2. Livret du Salon de 1741, n° 118, p. 29-30 de la réimpression Guiffrey. Paris 1863, in-8°.

voulait qu'aucune réputation ne pût rivaliser avec la sienne : il voulait être le maître du portrait. Dans cet ensemble, il n'est rien qu'il n'ait étudié, longuement observé. Il y a mis toute l'habileté de l'art, toutes les ressources de l'imagination, et aussi de l'observation réfléchie. A cette œuvre s'appliquent d'une façon générale, les célèbres pensées qu'il a livrées à Diderot sur l'art du portrait et qui renferment le secret de sa supériorité :

« Il n'y a dans la nature, ni par conséquent dans l'art, aucun être oisif. Mais tout être a dû souffrir plus ou moins de la fatigue de son état, et en porte une empreinte plus ou moins marquée. Le premier point est de bien saisir cette empreinte, en sorte que s'il s'agit de peindre un roi, un général d'armée, un ministre, un magistrat, un prêtre, un philosophe, un portefaix, ces personnages soient le plus de leur condition qu'il est possible; mais comme toute altération d'une partie a plus ou moins d'influence sur les autres, le second point est de donner à chacune la juste proportion d'altération qui lui convient, en sorte que le roi, le magistrat, le prêtre, ne soient pas seulement roi, magistrat, prêtre de la tête ou de caractère, mais soient de leur état depuis la tête jusqu'aux pieds...[1] »

Voici donc la théorie. Pour la mettre en pratique, pour saisir l' « empreinte de l'état », La Tour utilisait toutes les forces de son esprit; il jetait sur le papier de premiers essais, ses fameuses « préparations ». Puis il attaquait l'œuvre définitive. Mais il ne se contentait pas aisément : il avait l'idée fixe de la perfection indéfinie. Il n'était presque jamais satisfait de son œuvre; il voulait absolument que les portraits fussent les

1. Diderot, *Œuvres complètes*, éd. Garnier, t. XI (1876), p. 412-413.

modèles eux-mêmes. De là de perpétuelles retouches, souvent suivies de résultats qui approchaient moins encore de la réalité que les premiers essais; de là des crises de colère impuissante, une agitation d'esprit continuelle, une sensibilité morbide pour « toutes choses »[1]. Ces raisons expliquent que cet esprit si profond ait sombré dans le délire. La Tour est mort fou[2].

C'est peut-être à cette époque où il arrivait à peine à la maturité — il avait trente-cinq ans — que La Tour atteignit à la pleine maîtrise de son talent. En même temps que cette énergie, que ce feu dans l'imagination qu'il conserva toujours, il gardait une pondération qu'il devait perdre plus tard. Il savait s'arrêter, ne pas s'acharner à poursuivre le « mieux que bien »... Il était vraiment maître et non pas esclave de son art.

Il travailla longtemps. Selon sa coutume, il dut exécuter plusieurs préparations dont on ne sait malheureusement pas le destin. Il serait, en effet, fort intéressant de connaître par quels essais La Tour arriva à établir enfin le portrait tel que nous le voyons. Mariette nous apprend, dans une phrase ambiguë, qu'il le recommença deux fois, à la suite d'un changement d'appartement ayant entraîné un changement d'éclairage[3]. Mais qui,

1. Voir à ce sujet les très intéressantes lettres de Mlle de Tuyll à Constant d'Hermenges, publiées par Ph. Godet dans la *Revue des Deux-Mondes* (1er juin 1891), et Tourneux, *ouvr. cit.*, p. 72-76, 79-80, 94-95. Tourneux cite de bons extraits des auteurs du temps.

2. Voy. H. Lapauze, *La Tour et son œuvre au Musée de Saint-Quentin*, t. I, p. 23 et suiv. Paris, 1905, 2 vol. in-folio. M. Lapauze publie des documents relatifs à la folie et à l'interdiction de La Tour.

3. Notice de Mariette sur La Tour, publiée par Champfleury, *Les peintres de Laon et de Saint-Quentin*, p. 128. Paris, 1855, in-8°.

du président, ou de La Tour, avait changé d'appartement? Il est à présumer que ce fut le premier, car La Tour habitait dès 1736, avec son frère Charles, au coin des rues Saint-Honoré et Jean-Saint-Denis, et y demeurait encore en 1748, date à laquelle il obtint un logement au Louvre[1].

Au contraire, le président de Rieux avait perdu son père en 1739. Cette même année, il héritait de l'hôtel de la rue Notre-Dame-des-Victoires, et rachetait à Madame de Fontaine le château de Passy[2]. Ainsi, qu'il soit venu habiter l'hôtel de la rue Notre-Dame-des-Victoires, où il devait terminer ses jours, ou qu'il ait été vivre à Passy, il y eut à cette date un changement dans sa vie. Selon toute probabilité, le portrait dut être commencé vers 1739, pour être terminé l'année suivante. Une pareille œuvre nécessita bien deux années de travail.

La réalisation est merveilleuse. En cette belle figure de Bernard de Rieux, on sent courir la vie. Son attitude, savamment étudiée, exprime à la fois la force intellectuelle et la majesté qui sied à un grand personnage.

Et elle semble avoir réalisé d'une manière si complète la pensée de La Tour, qu'ayant dix ans plus tard la même ambiance à créer dans le grand portrait de Madame de Pompadour[3], il représenta la favorite dans une attitude à peu près semblable.

Selon son principe, les moindres détails sont aussi bien

1. Tourneux, *ouvr. cit.*, p. 79.

2. Il devenait en même temps seigneur de cette petite localité ; le jour de Pâques 1739, il entrait dans l'église des Barnabites de Passy, et le curé dom F. Ju le recevait avec l'aspersoir et le conduisait au chœur et à la stalle des seigneurs. — Doniol, *Histoire du XVIe arrondissement*, p. 249.

3. Ce portrait est au musée du Louvre.

étudiés et traités que les parties les plus importantes : on pourrait compter les points des dentelles. Les moindres nuances sont rendues avec une vérité saisissante. Tous les effets d'ombre et de clarté sont très exactement observés. Les plis des feuillets du livre que le président tient en ses mains, avec leurs teintes différentes; ceux du lourd tapis de velours bleu qui couvre la table; ceux de la robe et de la simarre, sont rendus avec un art et une délicatesse infinis. Combien le peintre dut-il contempler les jeux de la lumière, sur la perruque et le visage du président, sur ses mains, sur son costume, la mappemonde qui luit, la tabatière qui miroite, sur les moindres objets enfin !

La technique est un peu différente de celle que La Tour devait suivre plus tard. Les touches sont moelleuses, douces, juxtaposées et non confondues; elles suivent le dessin général des lignes qu'elles veulent exprimer; elles sont relevées d'accents. Souvent ces accents marquent des ombres et sont de couleur bleue, notamment pour indiquer l'ombre dans les chairs. Ces touches sont d'une finesse et d'une légèreté extraordinaires; et plus l'on considère cette œuvre immense, plus l'on comprend quel effort considérable et soutenu le peintre dut faire pour obtenir une telle perfection dans le détail, sans nuire en aucune façon à l'ensemble.

Le procédé que La Tour employa pour réaliser matériellement le tableau est fort intéressant à étudier. Il a peint sur papier; mais il n'avait pas de feuilles de dimensions suffisantes. Au lieu de prendre des feuilles semblables et de les juxtaposer, pour qu'il ne se produisît pas de cassure dans les parties essentielles, il divisa son sujet en un

certain nombre de parties constitutives, tête, mains, simarre, robe, et découpa pour chacune d'elles une feuille de papier de la grandeur et de la forme convenables. Il les mit ensuite en place : les joints du papier se perdaient ainsi dans les grandes lignes et les coupures horizontales et verticales étaient supprimées. Il reprenait, peut-être sans le savoir, le vieux procédé des peintres-verriers du moyen-âge.

Il fixa chacune de ces feuilles sur un canevas de toile, soutenu lui-même par un support en bois. Alors seulement, il prit ses crayons. Le portrait terminé, il le fit enchâsser dans des montants en chêne maintenus aux angles par des équerres en fer. Une feuillure creusée dans ces montants reçut la glace par l'intermédiaire d'un bourrelet d'étoupe. Une bande épaisse de papier noir ferma complètement les joints et empêcha la poussière de pénétrer entre le verre et le pastel. Par derrière, enchâssé de même dans ces montants de chêne, une sorte de parquet protégea le tableau. Le cadre maintint le tout.

L'excellent état de conservation du pastel ne semble pas seulement dû aux précautions infinies prises pour le monter et le protéger des atteintes de l'air et de la poussière. Il a été fixé par La Tour au moyen d'un procédé que nous ne connaissons pas encore bien dans ses détails. Peut-être le peintre avait-il un procédé particulier.[1] Quoiqu'il en soit, ce n'est guère que dans l'application qu'il devait différer des autres en usage à l'époque[2]. L'essentiel devait être l'emploi

1. Il est constant que des procédés de fixage de pastel ont été connus dans la première moitié du XVIII[e] siècle. Dès avant 1750, La Tour fixait ses œuvres. Voy. Tourneux, *ouvr. cit.*, p. 75.

2. Sur les méthodes employées au XVIII[e] siècle pour fixer le pastel, voir notamment le *Traité de la Peinture au pastel* (par P[aul] R[omain] de C[haperon]), p. 37 et suiv., Paris, 1788, in-8°.

de la colle de poisson dissoute dans de l'eau mélangée d'alcool. Qu'il ait fixé son œuvre en projetant cette colle dessus ou dessous le papier, à travers un voile ou non, ce n'est là qu'un détail, La Tour nous a lui-même renseignés sur le fait. Content de son modèle, il lui donna son portrait en miniature, avec cette inscription : « La Tour, peint par lui-même, donne ce portrait à M. le Président de Rieux dont il a fait le tableau en pied et aussi en pastel fixé [1] ».

Le portrait du président de Rieux parut au Salon de 1741 : il y fit sensation. Les connaisseurs affluèrent devant le tableau ; on a un écho de leur admiration dans une « Lettre à M. de Poiresson-Chamarande » qui présente de l'intérêt pour nous parce qu'elle nous donne des observations que nous ne sommes plus en état de faire aujourd'hui par la comparaison du modèle et du tableau :

« M. le Président de Rieux, écrit l'auteur de la « Lettre », est assis dans un fauteuil de velours cramoisi, adossé à un paravent, et ayant à sa droite une table couverte d'un tapis de velours bleu, enrichi d'une crépine d'or. Entre les objets qui chargent cette table, on remarque, comme inimitables, une tabatière de ces maubois entrelassées et une plume un peu jaspée d'encre sur ses barbes.

« Quant à la figure, elle est d'une ressemblance qui passe

1. Cette miniature est conservée aujourd'hui au château de Glisolles. — E. de Clermont-Tonnerre, *ouvr. cit.*, p. 174.

toute expression, toute imagination même, et d'une étude qui tient du prodige. Elle est terminée avec le dernier soin et a cependant un air de liberté qui en déguise le travail. Elle est vêtue d'une simarre noire et d'une robe rouge. L'un se récrie : la perruque, l'autre, le rabat ; les plus somptueux sont jaloux des manchettes. On sent la légèreté du cheveu, la finesse de la trame du linge et l'apprêt de l'ouvrière, la délicatesse et le détail immense de la dentelle. C'est un ouvrage miraculeux. C'est de la Saxe même, il n'est pas possible que ce ne soit que du crayon. Cette figure a sous les pieds un tapis de Turquie, qui n'est pas moins admirable dans son genre. Ce M. La Tour a le secret de toutes les manufactures... ». Un autre auteur, cherchant quelles louanges on pourrait donner à M. de La Tour « qui ne fussent au-dessous de la vérité », cite une pièce de vers qui lui est tombée « par hasard » entre les mains et qui se termine par cet alexandrin :

Ton ouvrage est au Louvre, on l'a vu, tout est dit[1].

L'abbé Desfontaines appelle le pastelliste : « l'incomparable M. de La Tour »[2] ; et plus tard Mariette, qui déclare que les pastels de La Tour « ont toujours fait l'honneur des expositions », cite en particulier « ceux du président Bernard de Rieux et de la marquise de Pompadour, figures entières et d'une grandeur où l'on ne croiroit point que le pastel pût atteindre »[3].

Le portrait du président était à peine fini que le peintre commençait celui de Madame de Rieux. Il la représentait en

1. Mercure de France, Octobre 1771, p. 2293.
2. [Abbé Desfontaines], *Observations sur les écrits modernes*, t. XXV, p. 335.
3. Mariette, *Abecedario*, t. III, p. 71, éd. Chennevières et Montaiglon. Paris, 1851-1860, in-8°.

habit de bal, tenant un masque à la main. Ce pastel figura au Salon de 1742.

Les relations du président de Rieux et de La Tour devinrent très étroites. La Tour était un habitué du château de Passy ; il y allait fréquemment et le comte d'Egmont considérait comme un honneur de l'y conduire[1]. Il était alors un des « rois de Paris ». Voici sous quels traits son ami le chevalier Bucelly d'Estrée nous le représente : « Bien pris dans toute sa personne il avait la démarche prompte et décidée. Il portait la tête haute. Son œil était vif, plein de feu ; l'ovale de sa figure bien pris, ses lèvres minces. Très recherché dans ses habits, il était d'une propreté exquise ». Il vit la plus haute société du temps littéralement à ses pieds[2].

Ce fut en allant fréquemment à Passy que La Tour se prit à aimer ce village. Il devait y revenir souvent plus tard et y acheter une petite maison[3].

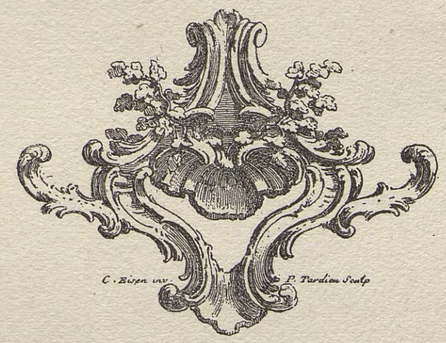
Le président de Rieux mourut à la fin de l'année 1745, le 13 décembre, en son hôtel de la rue Notre-Dame-des-Victoires. Ses biens et ses collections furent alors en partie dispersés. Le château de Passy, avec son mobilier et les œuvres d'art qu'il contenait, fut loué au fermier général Le Riche de La Pouplinière ; la bibliothèque fut vendue. Le château de Glisolles passa aux mains d'Anne-Gabriel-Henri Bernard de Rieux, marquis de Boulainvilliers, fils du président, qui s'y retira quelques années plus tard. Le « président de Boulainvilliers » fit

1. Voy. le billet du comte d'Egmont à La Tour dans Desmaze, *Le reliquaire de M.-Q. de La Tour*, p. 11. Paris, 1874, in-8°.
2. Voy. ce que dit à ce sujet Tourneux, *ouvr. cit.*, p. 83 et suiv.
3. Doniol, *ouvr. cit.*, p. 287.

transporter à Glisolles plusieurs des œuvres d'art qui avaient embelli les demeures de Paris et de Passy, et notamment les portraits exécutés par La Tour. Le portrait du président de Rieux ne l'avait jamais quitté depuis.

TELLE est l'histoire du portrait au pastel de Gabriel Bernard de Rieux, président au Parlement de Paris, peint dans la cinquante-troisième année de son âge par Maurice-Quentin de La Tour.

Et, pour reprendre en l'appliquant à l'œuvre l'expression même qu'un ancien auteur appliquait à l'artiste : « Quelles louanges pourrait-on lui donner, qui ne fussent au-dessous de la vérité ? »



Cet ouvrage,
le premier des
ÉTUDES ET DOCUMENTS
POUR SERVIR A
L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS
DU XVIII^e SIÈCLE,
a été achevé d'imprimer
par André Marty,
20 bis, rue Bertrand, à Paris
le 28 Février
1919